

Parajes agrestes en las tragedias de Rojas Zorrilla¹

GEMMA GÓMEZ RUBIO
Universidad de La Rioja

Este trabajo pretende profundizar tanto en las técnicas constructivas como en la funcionalidad de los espacios exteriores en que se ubican los momentos emblemáticos de las tragedias de Rojas Zorrilla.

Entre las piezas que forman parte del corpus analizado figuran aquellas construidas desde las coordenadas del distanciamiento espacio-temporal respecto a la contemporaneidad del autor: *Progne y Filomena*, *El Caín de Cataluña*, *Persiles y Segismunda*, *Los celos de Rodamonte* o *Los áspides de Cleopatra*.

Estos dramas muestran la predilección del Rojas trágico por los espacios abiertos que hemos denominado «parajes agrestes». Bajo esta etiqueta englobamos un conjunto de lugares contiguos que se reiteran sistemáticamente a través de títulos variados y se disponen respetando siempre una secuencia fija, es decir, encadenándose en el mismo orden. Dicha cadena está formada, en su versión más simple, por la costa o playa, el bosque, el monte, el jardín o la torre (aunque hay alguna variante en este último punto) y se localizan en las proximidades del palacio o la quinta señorial².

1. Este trabajo forma parte del proyecto *Edición y estudio de la obra de Rojas Zorrilla. II. Tragedias impresas sueltas* (FFI2008-05884-C04-03/FILO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación dentro del Plan Nacional de I+D+i 2008-2011.

2. Parece que la playa era uno de los parajes típicos de estos espacios palaciegos ubicados en las ciudades emblemáticas para el dominio del Mediterráneo; de ahí su presencia constante en las tramas vinculadas a los conflictos políticos. Al mismo tiempo, las quintas en que transcurren determinados bloques de acción de las piezas palatinas suelen estar situadas en las proximidades de la playa, en medio de parajes agrestes: es el caso de la quinta de Tereo en que transcurre parte de la tercera jornada de *Progne y Filomena*; la quinta de *Casarse por vengarse*, rodeada de una «campana florida» (v. 2848) y de unos montes «que a los cielos/ eternidades apuestan» (vv. 1459-1460), o la quinta en que Doralice espera la llegada de su padre y su prometido cerca de la costa de Marsella en *Los celos de Rodamonte*. Estas quintas tampoco están lejos de palacio, como se precisa

Su particularidad reside en la yuxtaposición de todos ellos en una especie de «macroespacio» en el que se ubican los episodios más importantes de la trama trágica: los que coinciden con el lance patético y el desenlace; características que llevan a pensar que se trata de una práctica codificada a la que el autor sacó bastante rendimiento.

A través de estos espacios se complica y dificulta el movimiento escénico, pues se trata de un itinerario recorrido ante los ojos del espectador, sin que haya cambio de cuadro³: lo más común es que los personajes vayan desde el jardín de palacio al bosque o al monte contiguo y, de ahí, a la playa o la ribera de un río (aunque el itinerario contrario también es posible, como se aprecia en dos piezas con grandes paralelismos constructivos: *Los celos de Rodamonte* o *Los áspides de Cleopatra*). Se trata de explotar al máximo las posibilidades escénicas del corral y permitir la representación simultánea de varias escenas. Gracias a la itinerancia de los personajes (en movimientos sujetos a la simetría habitual) se incrementa el dinamismo en los momentos esenciales de la acción y se pone de manifiesto la pericia escénica del dramaturgo⁴.

Por tanto, al igual que ocurre en el caso de los espacios domésticos, la colindancia entre los lugares que componen el cuadro exterior facilita su representación en los diversos niveles de la escena y la contigüidad se convierte en un resorte clave para la escenificación de la obra⁵. Al representar los episodios que transcurrían en estos espacios complejos debía recurrirse a los diferentes niveles de la escena y era precisa la incorporación de grandes dosis de decorado verbal en las intervenciones de los personajes: de ahí que las relaciones y descripciones incluidas en estas tragedias debieran ser precisas, detalladas y explícitas, frente a la vaguedad con que se aludía a las escenas interiores. Se trataba, en todo caso, de recrear espacios desvinculados de la realidad sugerida por las tablas pero manteniendo la verosimilitud.

En la época de Rojas, no obstante, los dramaturgos habían ensayado fórmulas eficaces para trasladar la acción de unos lugares a otros ante los ojos de los espectadores. Nuestro poeta, fiel a su afán intensificador, yuxtapone y acumula esos espacios fundiéndolos en un solo itinerario trágico que partía de la playa hacia el bosque para llegar a

en *Casarse por vengarse*: «que no hay media legua/de esta quinta hasta la corte» (vv. 1660-1661). En *No hay ser padre* se alude a los alrededores de palacio en términos similares a los empleados en otras piezas palatinas: en su primera relación Rugero relata la jornada de caza que ha pasado con su hermano en los bosques que rodean el palacio (vv. 225 y ss.) y de nuevo, al comienzo de la segunda jornada, narra el episodio en que se enamoró de Casandra al verla bañarse en el río cercano a palacio: se trata de paisajes agrestes intercambiables entre una y otra obra.

3. Sólo es necesario que los personajes vayan precisando los lugares concretos por los que pasan a medida que van de una parte a la otra del tablado.

4. Son frecuentes en Rojas las escenas que tienen lugar en «lugares de transición». Se trata de espacios cambiantes o «espacios itinerantes» en los que «se muestra una escena esencialmente dinámica que tiene como resultado la transición hacia un nuevo lugar de ficción sin que los personajes hayan tenido que abandonar el tablado y volver a salir de nuevo» (Rubiera, 2005: 108). Recordemos que Ruano de la Haza también habla del «espacio escénico cambiante» cuando una escena comienza en un espacio y acaba en otro (Ruano, 2000: 132). La proliferación de estos espacios indica que los juegos escénicos entre dentro-fuera, arriba-abajo son tan habituales que deben intensificarse y complicarse con otros recursos. Los lugares de la acción se vuelven cada vez más intransitables: se oscurecen, se tornan tormentosos, confusos o se llenan de obstáculos con ayuda de algunas tramoyas.

5. La contigüidad espacial –cuyo rendimiento en la comedia ha sido analizado por González Cañal (2005) y Julio Giménez (2007)– facilita en estos casos la ampliación o reducción metafórica de los límites del tablado y favorece la correspondencia entre el macroespacio dramático y el microespacio escénico.

la quinta o a la torre de palacio que se situaba habitualmente en la cima de un monte: estos escenarios se encadenan en varios cuadros de *Los áspides de Cleopatra* y *Los celos de Rodamonte*, pero también en los momentos patéticos de *El Caín de Cataluña*, *Progne* y *Filomena* e incluso *Persiles y Segismunda*.

Estos parajes naturales son ambivalentes: a plena luz resultan lugares idílicos y apacibles, marco ideal de los amores clandestinos; sin embargo, se convierten en lugares terribles que engullen al personaje con la caída de la noche o con el estallido de una tormenta. Estos espacios tienen la posibilidad de transformarse según las necesidades de la intriga⁶ en el escenario habitual de las huidas y persecuciones de los personajes. En ellos se escenificarán, fundamentalmente, los crímenes resultantes de las intrigas palaciegas y las violentas escenas que la crítica considera características del Rojas trágico. En este sentido, el paraje agreste será el espacio del horror habitual del dramaturgo: sus criaturas se extravían sin posibilidad de esquivar una catástrofe esperada que constituirá el episodio clave del drama y determinará la configuración formal de la trama trágica.

La relevancia estructural que poseen aquellos episodios ubicados en espacios abiertos frente a los que transcurren en los interiores de palacios, torres o quintas contrasta con la tendencia habitual en los dramas ambientados en la cotidianeidad del autor, donde los acontecimientos fundamentales suceden en los interiores domésticos mientras que las escenas de exterior son escasas y poco significativas.

La importancia de estos episodios exteriores está reforzada por la acumulación de técnicas y resortes en estos momentos del drama: a los juegos espaciales se une el recurso a la oscuridad, los efectos sonoros, los juegos de luces y sombras, los equívocos, la confusión de los personajes o la ambigüedad interpretativa provocada por la ironía dramática.

La funcionalidad y la presencia de estos momentos depende de la variante dramática ante la que nos encontremos: en las tragedias de ambientación palatina predominan las escenas de interior y se reservan los espacios exteriores para ubicar los episodios climáticos; por el contrario, en piezas como *Los áspides de Cleopatra* o *Los celos de Rodamonte*, de tono heroico y caballeresco, los cuadros exteriores se configuran como el marco fundamental de la acción y hay pocos episodios que transcurran en escenarios cerrados.

Interiores palaciegos y parajes agrestes

Los parajes agrestes son el marco en que transcurren los momentos trascendentales –el lance patético y la sanción resolutoria final, fundamentalmente– de tragedias de ambientación palatina como *Persiles y Segismunda*, *Progne* y *Filomena* o *El Caín de Cataluña*.

En estas obras, los cuadros interiores ubicados en las vagas e indeterminadas salas de palacio⁷ se reservan para exponer los antecedentes de la acción, plantear el conflic-

6. El ejemplo más claro de la transformación y polivalencia del espacio agreste lo encontramos en el primer acto de *Los celos de Rodamonte*: si la pieza se abre con la descripción del *locus amoenus* en el que Doralice espera la llegada de su prometido; en el cierre de la jornada asistimos a la huida de la dama por el terreno peligroso en que se ha transformado el paisaje con la llegada de la oscuridad y el estallido de una tormenta. El mismo simbolismo encontramos en las jornadas II y III de *Los áspides de Cleopatra*.

7. En ocasiones aparecen cuadros ubicados en otros espacios típicos de lo palatino: la torre-prisión, la quinta, el jardín y, en alguna ocasión, la cabaña. Se trata en cualquier caso de aquellos espacios que la crítica ha catalogado como convencionales en la variedad palatina: «la acción se ambienta en espacios variopintos. [...]

to, relatar los sucesos acaecidos fuera de escena y ubicar los debates y enfrentamientos verbales de los personajes. Pero los acontecimientos en que se materializa la tragedia se ubican en las inmediaciones de palacio: un espacio tipo en el que no faltan los ramos que simulan un bosque más o menos frondoso, la torre o el monte por donde vigilan o ascienden los personajes para aprovechar todos los planos del espacio escénico y la costa, playa o, en su defecto, ribera de un río. Para dificultar más el movimiento de los personajes por estos parajes, no faltan la oscuridad o la meteorología adversa. Con ello, el espacio se convierte en un resorte que incrementa o intensifica el carácter trágico de estos episodios y se tiñe de simbolismo.

Los parajes agrestes y los bloques de acción que se asocian a ellos suelen reiterarse en un lugar concreto de la estructura dramática: en el caso de las piezas palatinas es habitual encontrarlos en el cuadro que cierra el segundo acto. Así ocurre en *Persiles y Segismunda* (vv. 1540-1747), *Progne y Filomena* (vv. 1813-2240) y en *El Caín de Cataluña* (vv. 2060-2155): en todos estos casos, estamos ante episodios que culminan la fase trágica, pues en ellos se cumple la amenaza que ha venido anunciándose a lo largo de la pieza. A partir de aquí se produce la inflexión de la trama principal hacia la reparación del agravio y el castigo del crimen cometido. La reiteración de estos lugares en los momentos emblemáticos de la acción trágica parece indicar que estamos ante un elemento significativo para la composición de la pieza y no ante una mera coincidencia o la influencia de un texto previo.

En el plano formal, la importancia de los episodios exteriores viene marcada por la profusión de datos con que se detallan sus límites. Al dramaturgo no siempre le interesaba detallar con precisión los lugares de la acción desde el inicio de la obra. Como advierte el profesor Rubiera, «dentro de una misma pieza es frecuente que alternen pasajes bien precisos en cuanto al juego escénico con otros más difusos» (Rubiera, 2005: 25).

En las piezas de Rojas ambientadas en dependencias palaciegas se aprecia una falta de precisión sistemática en los cuadros iniciales, sobre todo si se trata de escenas colectivas; posiblemente esto se deba a la capacidad de obtener una mayor versatilidad desde un «espacio neutro» e indeterminado, que podía así convertirse en cualquier otro lugar en el siguiente bloque de acción⁸. En estos casos, las precisiones espaciales vienen con el posterior movimiento de los personajes.

Frente a la indeterminación espacial en que se desarrollan las escenas iniciales de estos dramas –y vacíos espacios interiores–⁹, los exteriores de palacio suelen estar descritos con precisión. Se anticipan incluso los detalles de su localización cuando la acción aún no se ha trasladado a ellos.

Los espacios cerrados suelen ser casa, palacio, iglesia, cárcel y los abiertos calle, jardín, campo, playa, bosque. [...] el jardín casi nunca se representa en las comedias de capa y espada, pero no falta en las palatinas (Antonucci, 2002: 74-75). *Vid* asimismo Zugasti (2002).

8. *Vid.* el análisis que hace el profesor Rubiera (2004: 154) sobre los casos de indeterminación espacial.

9. A veces las únicas alusiones espaciales se limitan a «esta sala», las dos puertas por las que se producen las habituales y simétricas entradas y salidas de los personajes, o a la silla en que se sitúa el poderoso. Tal es el caso del inicio de *Santa Isabel, reina de Portugal*, *No hay ser padre*, *El Caín de Cataluña*, *Progne y Filomena* e, incluso, *Los áspides de Cleopatra*.

Un ejemplo de esta alternancia entre la indeterminación palaciega y el detallismo exterior lo tenemos en *El Caín de Cataluña*: a lo largo de la primera jornada se ofrecen muy pocos datos que permitan identificar con precisión el lugar de la acción. Probablemente al público de la época no le hiciera falta la descripción de lugares tan comunes, pero a nosotros nos presenta mayor dificultad ubicar la escena cómica que inicia la pieza.

El Caín de Cataluña arranca con una disputa entre los criados en la que sólo se menciona el marco geográfico de la acción: estamos en Barcelona, pero aún no sabemos si se trata de un espacio abierto o cerrado: la escena podría ubicarse en la calle o en el zaguán de una casa particular. Instantes después, sin que los criados abandonen la escena, entran en la acción el conde de Barcelona y su séquito: el único detalle significativo se encuentra en la silla que el conde ordena traer para oír memoriales. Con la irrupción de estos personajes parece obvio imaginar que estas escenas se ubican en una sala o zaguán de palacio, aunque a lo largo de los seiscientos versos siguientes no se proporciona dato alguno sobre el espacio concreto en que se producen las entradas y salidas de los personajes que participan en esta incipiente tragedia.

Sin embargo, resulta bastante significativo que en estos momentos se incluyan diversas alusiones al espacio geográfico exterior que rodea el palacio: aparte de aludir en varias ocasiones a Barcelona como el marco en que se ubica la acción (vv. 65, 308, 335...), también se precisa la ubicación del palacio: estamos cerca del puerto de Palamós y se alude a la torre de palacio que está separada de la playa, por un bosque rodeado de montañas (se alude así mismo a Monjuí en varias ocasiones). Se trata de los alrededores de palacio habituales en este tipo de obras... pero la razón por la que el dramaturgo insiste tanto en ellos, incluso cuando la acción se encuentra en el interior de palacio, se debe sin duda a la importancia que tendrán en los episodios posteriores del drama: hay que precisar bien los lugares –aunque su ubicación exacta será precisada posteriormente– en que tendrán lugar las escenas más complejas de la acción trágica, pero no parece tan importante determinar en qué estancia de palacio tienen lugar las disputas entre el padre y sus hijos.

Las primeras alusiones al espacio en que está transcurriendo la acción la aparecen al comienzo del segundo cuadro (v. 663) cuando un personaje afirma «hemos llegado a esta sala», por lo que parece claro que no estamos ante el mismo espacio en que ha transcurrido el primer cuadro. En las siguientes escenas, los personajes únicamente marcarán sus movimientos hacia otras dependencias –otra sala, el cuarto de la dama, el jardín– desde ese espacio neutro en que se abre la pieza y que resulta polivalente¹⁰.

Esto demuestra que incluso en los primeros pasos de la tragedia, el dramaturgo estaba más interesado por aclarar los detalles del espacio exterior, en el que iban a desarrollarse los lances más importantes de la obra, que el «espacio neutro» en que transcurre el planteamiento de la acción.

La segunda jornada está construida según un esquema circular que se abre con el sueño premonitorio de Constanza –la amenaza– y se cierra con el asesinato de Ramón a manos de Berenguel –la ejecución de la amenaza–.

10. En la misma indeterminación espacial arranca la acción de *Santa Isabel, reina de Portugal* o *No hay ser padre siendo rey*.

La acción del primer cuadro transcurre en palacio. Sin embargo, la segunda mitad de la jornada, en la que se representará el asesinato de Ramón a manos de su hermano Berenguer se ubica en un exterior agreste al que víctima y agresor acceden desde extremos opuestos.

Berenguel inicia su itinerario desde palacio y sale en busca de su hermano: su itinerario lo lleva al monte en el que se tropieza con su criado e intercepta la carta en que se avisa a Ramón del peligro que corre. Berenguer deja amarrado al criado a un árbol situado sobre el monte situado en un lateral del tablado.

Y se esconde entre la vegetación del monte, en un lugar estratégico, a medio camino entre la quinta vecina al palacio y la playa. Desde aquí puede observar sin ser visto y describe lo que pasa a su alrededor: la llegada del barco de su hermano a la costa y los movimientos de Constanza desde el balcón de la quinta. Esta descripción ayuda a imaginar y reconstruir ambas acciones simultáneas al tiempo que da a conocer las intenciones del personaje:

BERENGUEL Desde aquí se ve la quinta;
y desde esta playa, a quien besa
los pies el Mediterráneo,
veré las naves que intentan,
burlando la azul espuma,
dar las ondas a la arena.
No he de llegar a la quinta.
Ya la Capitana intenta,
dando bordos, recoger
el velamen. Oh, antes venga
tormenta o fiero huracán,
que el mar cristalino mezcla,
por que, volcando sus naves,
choquen, sin timón ni velas,
con la gavia en el abismo,
con la quilla en las estrellas.
Desde un balcón de la quinta
mira Constanza [...] virar los buzos
y, como sus rayos cierra
el día, con verle sólo
su pálida luz enmienda:
las naves distingue todas...
[Rojas Zorrilla, *El Caín de Cataluña*: (vv. 1765-1782)]¹¹.

En el lado opuesto, la llegada de Ramón a la playa no puede comenzar con peores augurios: con la oscuridad, el primogénito cae al bajar del barco. En los montes cercanos oyen unos lamentos que le provocan malos presagios –en realidad son las voces de su criado pidiendo ayuda–. En vez de ir al encuentro de Constanza, Ramón acude al auxilio de

11. Los efectos sonoros eran los recursos más frecuentes que acompañaban a estas escenas de desembarcos: así ocurre al inicio de la segunda jornada de *Los áspides*, donde las voces de Lépidio, Irene y Octaviano junto al «ruido de desembarcar» son los mecanismos que recrean la acción ante los oídos del público.

quien da gritos tan lastimosos, descuida su propia seguridad. Berenguel lo encuentra en la oscuridad, extraviado en el monte, lo asesina y huye.

Se trata de una «escena intensa, con la que acaba el segundo acto, fuertemente dramática, jugada en la oscuridad, con voces que llegan de partes diferentes y aparentan misteriosos avisos de muerte y hachas que no logran vencer las tinieblas, pero que ayudan, con irónico contrasentido al agresor, y que permitirán después descubrir la sangre derramada y el cadáver» (Cattaneo, 2000: 43).

El escenario del crimen se identifica con un amplio espacio exterior, agreste, frondoso e impracticable a causa de la oscuridad. Se trata de un lugar propicio para la confusión y en el que se extravían los personajes: en el piso superior en que se simula la torre ha de verse a Constanza a un lado, en el de en medio estarán situados los criados de Berenguel y en el piso bajo aparece Ramón cayendo sobre el tablado. El movimiento de los protagonistas parte desde direcciones opuestas, lo que provoca el encontronazo entre el verdugo y la víctima y favorece la catástrofe. Este catastrófico final de acto presenta grandes similitudes con episodios de similar patetismo en otras tragedias.

El paralelismo más evidente se da respecto a *Progne y Filomena*: en el último cuadro del segundo acto encontramos nuevamente un episodio construido con las mismas técnicas dramáticas e idéntica disposición escénica. Hay un perseguidor, Tereo, y una víctima, Filomena que, extraviada en un bosque, se encuentra con su agresor en lugar del amado al que espera. Otra vez coincide este episodio con el lance patético que cierra la segunda jornada. La violación de Filomena tiene lugar cuando la dama se interna en el bosque con la intención de escapar de Tereo y huir con su amado. Por el lado opuesto acude aparece el tirano, que ha descubierto sus planes por una carta, y la espera en el lugar acordado para el encuentro con Hipólito. La dama confunde la antorcha de su verdugo con la de su amado en una escena que debe representarse a caballo entre las diversas alturas del corral de comedias. El escenario se «convierte» en un bosque en el que se ha colocado el monte y una cuesta –es decir, dos rampas de escalones que ayudan a los personajes a subir al piso superior–, una escenografía muy explotada en las tragedias de Rojas. Las subidas y bajadas, idas y venidas de los personajes contribuyen a dar sensación de dinamismo a la acción y convierten el espacio en un laberinto.

Quizá la primera obra en la que el poeta recurre a este complejo marco espacial sea *Persiles y Sigismunda*. Sus dos primeras jornadas concluyen con la separación de los amantes a orillas del mar: al final del primer acto Sigismunda se aleja de la costa en una barca mientras Persiles queda en la playa. Sin embargo, el episodio que nos interesa coincide nuevamente con el cierre de la segunda jornada. El escenario es familiar: el criado espera a los protagonistas en la playa cercana al palacio real de Dalmacia. Entre el palacio y la playa hay un pequeño bosque. El criado ha dispuesto una barca en la que han de escapar los protagonistas. En medio de la oscuridad tiene lugar el robo de la barca en que intentan huir los amantes, la acusación de traición que provocará el encierro de Persiles y la nueva separación de los protagonistas.

A partir de estos episodios, que suponen un punto de inflexión de la trama se cierra la fase trágica de los dramas y comienza la postragedia¹²: a partir de aquí, la acción da un

12. Semejante esquema compositivo en torno a dos lances –al final del segundo acto y en el desenlace– se encuentra en *Progne y Filomena*, *No hay ser padre y Morir pensando matar*.

quiebro hacia la revancha de los agraviados y el castigo del culpable: es la hora de que el equilibrio se restablezca y el malvado tenga su castigo. No obstante, el desenlace se dilata a través de las siguientes secuencias. En este caso, encontramos otro cuadro codificado en el que la acción sale del espacio interior al exterior.

El mismo juego con los diversos pisos del corral vuelve a emplearse para representar el final de *El Caín de Cataluña*. La acción del último cuadro comienza en el piso superior, en el que se simula la prisión de Berenguer. Su padre acude a visitarlo a la cárcel y le entrega la llave que ha de ayudarlo a escapar. El conde queda arriba haciendo como si hablara con él, pero el fraticida comienza a descender por la rampa que le facilita el acceso al tablado, sobre el que caerá muerto herido por un disparo accidental. Estamos ante una escena itinerante en la que los personajes se mueven a través de los distintos niveles del corral (en este caso, la simetría no se lleva a cabo de un lado a otro sino de arriba a abajo). El descenso de Berenguer al tablado debía asegurar un golpe de efecto impactante pues el despiadado agresor va aproximándose al plano de los espectadores mientras maldice a su padre como si fuera a escapar más allá del tablado para caer a los pies de un público conmocionado en el último instante.

Rojas juega frecuentemente con esta alternancia entre puntos opuestos de un espacio más amplio, para lo que aprovecha la colindancia entre los diferentes niveles del corral y exprime al máximo el movimiento de los actores. Esta alternancia entre diversos focos espaciales se lleva al extremo en momentos como la primera jornada de *Persiles y Segismunda* –de difícil segmentación– o la tercera de *Numancia destruida*. Es como si la fase final se compusiera de pequeñas secuencias que se alternan en rincones diversos del espacio escénico sin que sea preciso el cambio de cuadro dado que el movimiento de los personajes, una vez más, tiene lugar ante los espectadores. Gracias a ello pueden representarse escenas casi simultáneas sin romper el bloque de acción, lo que beneficia al dinamismo de la acción. Estas violentas escenas ponen de manifiesto el gran dominio de la concentración y disposición espacial por parte del dramaturgo.

La oscuridad es un resorte que aparece sistemáticamente ligado a las escenas exteriores en parajes agrestes para incrementar la confusión de los personajes y la tensión trágica. La proliferación de escenas nocturnas –pese a no ser una técnica exclusiva de nuestro dramaturgo– es una constante en los momentos climáticos del teatro trágico rojiano cuyo fin es incrementar el desconcierto entre los personajes y dificultar sus actos. Se trata, como bien ha señalado el profesor Pedraza, de un «un motivo dramático y escénico aparentemente en pugna con las posibilidades representativas del corral» (Pedraza, 2007: 203) que se convierte en una de sus más evidentes peculiaridades técnicas¹³ en los momentos más relevantes del drama. Las inmediaciones de palacio se convierten con la caída de la noche en selvas agrestes y laberínticas donde tienen lugar persecuciones, violaciones¹⁴, crímenes y errores funestos para los personajes.

En ocasiones, las escenas nocturnas, que se marcaban con la aparición en el tablado de personajes portadores de antorchas o de algún candil, culminan con grandes incen-

13. No obstante, debe tenerse en cuenta que algunas representaciones palaciegas sí podían transcurrir durante la noche.

14. Una vez más, no se trata de algo exclusivo de Rojas: en *El alcalde de Zalamea* la violación de Isabel también se produce en el bosque –y tiene lugar entre la IIª y la IIIª jornada–; por citar un ejemplo muy conocido.

dios¹⁵ –como sucede en *Los áspides de Cleopatra* y *Los celos de Rodamonte*–. Otras veces, la noche se alía con la fortuna funesta que persigue a los personajes para propiciar la caída fatídica del que va a morir –Persiles, Rugero, Rodamonte y Cleopatra–. Por tanto, se trata de un recurso que refuerza el simbolismo y el sentido trágico de ciertos episodios y que aparece asociado a otros resortes escenográficos como músicas, ecos, luces, caídas, paisajes agrestes o jardines laberínticos e incluso tormentas... En estos casos, se manifiesta ese afán de Rojas por acumular técnicas y lances en los episodios definitivos del drama. Por eso puede decirse que «la inclinación de Rojas por los motivos nocturnos obedece, entre otras razones, al gusto por lo insólito, por lo extravagante, por la dificultad que ha de ser vencida por las armas del ingenio y la palabra poética» (Pedraza, 2007: 204).

Si la oscuridad se extiende en los momentos de dificultades, en los que los personajes se encuentran perdidos, confusos y acechados, no es precisamente su desaparición lo que acabará con tales problemas. Una situación recurrente en estos casos es que los personajes intenten dirigirse hacia la luz o manifiesten la necesidad de conseguir una luz para huir del horror: tal es el caso, por citar algunos ejemplos, de Filomena en el bosque, Ramón en el monte o Doralice a punto de llegar al palacio de Laurino. Estos personajes esperan que la luz les muestre el camino a seguir –el de su amado–. Sin embargo, el poeta recurre a la ironía dramática en estos casos: lejos de sacar a la víctima de la trampa que se le ha tendido, la llegada o aparición súbita de la luz en esos momentos ayuda al perseguidor, que da con ella en ese instante y la empuja hacia el abismo. De este modo, la intensidad de la luz es lo que pondrá a Filomena en los brazos de Tereo; la antorcha que necesita Doralice para continuar su huida será la que ayude a Rodamonte en su persecución; la luz y las voces que sigue Ramón lo llevarán directamente a la trampa que le ha tendido su hermano.... Así, en los momentos cruciales del drama, los juegos de luces y sombras constituyen resortes fundamentales para la ambientación de la obra, como intensificadores de la trama, indicios simbólicos del sentido trágico de la pieza y aliados de la ironía dramática.

Con ellos, los escenarios exteriores –costa, bosque, selva, monte– se cargan de misterio y se convierten en encrucijadas laberínticas donde los personajes se pierden, se confunden, se dejan engañar por falsas apariencias y son perseguidos por un azar funesto. Se trata de lugares convencionales para este tipo de sucesos: también la violación de *El alcalde de Zalamea* o los asesinatos de *El marqués de Mantua* o *El caballero de Olmedo* se producen en parajes agrestes. Como en los dramas rojianos analizados, en las piezas mencionadas no parece que la tragedia se circunscriba a lugares cada vez más cerrados y reducidos (en sintonía con el horizonte vital de los personajes); se cierne sobre los personajes en escenarios abiertos y desconocidos, idóneos para fomentar la confusión y el desconcierto que desemboca en el dramático final.

Algunas conclusiones

El examen del espacio dramático en las piezas analizadas nos ha llevado a suponer la existencia de un modelo de configuración espacial codificado que está asociado al tono trágico y se opone a otras configuraciones espaciales (sobre todo las vinculadas al espacio doméstico, donde los bloques de acción significativos tienen lugar en escenarios interiores).

15. Se refuerza así el gusto por los contrastes entre luces y sombras a los que hemos aludido anteriormente.

En la configuración espacial de lo trágico destaca la importancia de las escenas exteriores en lugares agrestes porque en ellas se ubican los momentos emblemáticos de la trama. Entre estos momentos figuran, especialmente, los crímenes y afrentas que culminan la acción trágica y desencadenan los hechos conducentes a la sanción resolutive; pero también, las acciones itinerantes motivadas por las huidas y persecuciones; los encuentros inesperados entre los personajes y los momentos de agnición.

Estos episodios tienen lugar en un espacio amplio y complejo en el que se yuxtaponen escenarios diversos (torre, bosque, monte y playa) mediante el recurso a la contigüidad o colindancia espacial.

Se recurre asimismo a otros resortes y técnicas: a los juegos espaciales entre los diversos planos de la escena (simetría) se suman la oscuridad (juegos de luces y sombras), efectos sonoros (ecos, tormentas), la creación de equívocos y la confusión de identidades entre los personajes y todo obstáculo que ocasione el extravío de la víctima y facilite los planes del agresor. Por ello, el monte –o en su defecto, la torre– se convierte en una trama imprescindible¹⁶. La complejidad del movimiento escénico que se ejecuta en estos espacios incrementa la intensidad y el dinamismo de la acción. Los parajes agrestes se detallan con precisión en las intervenciones de los personajes, frente a la indeterminación y vaguedad con que se hace alusión a los escenarios interiores. Son muy numerosos en las piezas de tono heroico y menos en las de ambientación palatina, pero en ambas variantes dramáticas tienen un importante valor funcional.

Bibliografía

- CATTANEO, M. (2000): «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 39-53.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R. (2005a): «El espacio escénico en las comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla», en *Escenografía y escenificación del teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro*, R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), Granada, Universidad de Granada, pp. 169-199.
- (2005b): «Recursos espaciales del enredo en Rojas Zorrilla», en Pedraza Jiménez, Felipe B, R. González Cañal y G. Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico de Toledo*, noviembre de 2003, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 171-191.
- KAUFMANT, M.-E. (2008): «El simbolismo del monte en la comedia de santos», en *La comedia de santos*, Almagro, Instituto Almagro de teatro clásico, pp. 101-117.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2007): *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

16. Sobre la importancia de este resorte escénico en la comedia remito a los trabajos de Varey (1988) o Ruano (1989: 88-91); sobre la utilización del «monte» en los momentos cruciales de las comedias de santos, véase el trabajo de Marie-Eugénie Kaufmant (2008: 101-117).

- ROJAS ZORRILLA, Fco. (1952): *Comedias escogidas*, Madrid, Atlas.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. (1989): «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. Díez Borque, London, Tamesis Books, pp. 77-97.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a y ALLEN, J. J. (1994): *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- RUBIERA, J. (2004): «La movilidad espacial en la comedia española. El espacio itinerante», en Lobato, M. L. y Domínguez Matito, F. (eds.), *Memoria de la palabra*. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos – La Rioja 15-19 de julio 2002, Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 1545-1554.
- (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Madrid, Arco Libros.
- VAREY, J. (1988): «Sale en lo alto de un monte: un problema escenográfico» en *Hacia Calderón: octavo coloquio anglogermano* (Bochum, 1987), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 162-172.